تأويل الفن: رؤية فينومينولوجية

* توفيق لويس إلياس شومر
** حنان منير عبد الرحيم الشيخ

* أستاذ مشارك، قسم الفلسفة، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، المملكة الأردنية الهاشمية
** طالبة دكتوراه، كلية العمارة والتصميم، جامعة عمان الأهلية، المملكة الأردنية الهاشمية

الملخّص

يشهد عصرنا الحالي تطوراً هائلاً وسريعاً في مختلف المجالات، ويبدو جلياً أن تطور تقنيات وسائل الاتصال وانتشارها على المستوى الاجتماعي العام من أهم هذه التطورات؛ وفي خضم هذا التطور برز الفن بشكل عام، والصورة المرئية بكل أشكالها بشكل خاص، بوصفها إحدى الأدوات المؤثرة في الوعي الإنساني. وعليه؛ تصبح مهمة فهم الفن وفهم ترابطاته وارتباطاته في العالم المعيش من المهام الملحة للفهم الفلسفي. وعلّنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن الفلسفة الفينومينولوجية قد تكون الفلسفة الأكثر قدرة على التعامل مع هذا الموضوع الشائك. فهي؛ أي الفلسفة الفينومينولوجية، تنطلق من فهم معمق لعلاقة مركبات الشعور والوعي والإدراك والانفعال وغيرها من المكونات التي تشكل الفاهمة البشرية، مع المؤثرات الخارجية التي تصنعه في انكشاف العالم وفي الوجود في العالم المعيش الذي يشكل البعد "الموضوعي" لهذا التفاعل المستمر بين "الذات" و"الموضوع"، دون إهمال للآخر، المتلقي أو المرسل أو المتفاعل مع العمل الفني أو للصورة، متمثلة بمفهوم "البين – ذاتية". وما يهمنا في هذا البحث هو تحليل هذه العلاقة؛ أي العلاقة بين "الذات" و"الموضوع" والعالم المعيش والعلاقات البينية بين الذوات: "البين – ذاتية"، من خلال طرح السؤال الأهم هنا: كيف نعيد التفكير بعلاقتنا بالعالم وبالأشياء وبالمشاهد من حولنا، فإدراك العالم لا يتم من دون وجودنا فيه؛ فنحن لا نستطيع الانفصال عن هذا العالم كما أنه لا يوجد مستقلاً عن ذواتنا. والفن، في هذه الحالة، هو مدخلنا إلى فهم العالم الذي سننغمس فيه لاحقاً، والعملية الإدراكية هنا تصبح عملية كلية تكاملية؛ فالإدراك الفني هو فعل الاندماج بين مكونات الجسد والمواضيع الخارجية؛ لذلك فهو يتسم بالفرادة والخصوصية والتميز. كما أن البحث في ماهية العمل الفني يفتح لنا آفاقا جديدة من الاحتمالات بين الحضور والغياب وبين المرئي واللامرئي.

مقدمة

تكمن أهمية هذا البحث في محاولته لتطوير فهم أعمق للقدرة على تطبيق المنهج الفينومينولوجي على العمل الفني بوصفه محتوى مرئياً أولاً ومحتوى لا مرئياً ثانياً. لذلك فإن البحث لن يسعى إلى تفسير المنهج الفينومينولوجي أو إلى توضيحه، إنما إلى ربطه بالعمل الفني وفهمه في سياق مدعم بقضايا مهمة مثل الوعي والماهية والقصدية والرؤية.

لطالما كان الفن عنصراً فاعلاً وأساسياً في حياة البشرية؛ فالفن هو ذلك النشاط المشرق الذي يتصل مباشرة بالإنسان، وهو بالتأكيد ليس ترفاً إنما حاجة تتجلى باتصال الإنسان مع العالم؛ فهو النشاط الأكثر قرباً من كينونة الإنسان وهو انفتاح على الحقائق الموجودة في الأشياء وفي الإنسان ذاته. على أن لا يفهم من ذلك أن الفن ينحصر في وظيفة معرفية، إنما تكون المعرفة ضرباً من ضروب الفن. إن الفن ليس وسيلة مباشرة وأساسية للوصول إلى المعرفة إلا أنه يسهم في فهم الإنسان لذاته ولعالمه وللعلاقات الموجودة بين الأشياء والموضوعات في العالم؛ "فالأعمال الفنية العظيمة تمكننا من فهم ماهية الكائن البشري لا على النحو الذي تقوم به علوم مثل علم وظائف الأعضاء وعلم النفس بل من خلال صور تزيد من فهمنا لتجربتنا بعد أن تلقي الضوء عليها"[1].

تعتبر الفينومينولوجيا[2] من أهم التيارات الفلسفية المعاصرة، ولذلك يجب علينا بالضرورة الالتفات لها وتطبيقها في المجالات المعرفية المختلفة، فما يميز الفينومينولوجيا هو أنها فلسفة تطرح التساؤلات وتبحث عن الإجابات من خلال ممارسة الفعل الفلسفي نفسه. ومما لا شك فيه، فإنه لا يمكن لنا أبداً أن نتحدث عن الفلسفة ونحن نقف في منأى عنها، إنما علينا الانخراط في الفلسفة والاندماج في الفعل الفلسفي لنتمكن من تحديد مسار فلسفي يتخذ طابعاً واضحاً وموقفاً محدداً.

ومما يؤكد أهمية الفلسفة الفينومينولوجية أنها فلسفة تدعو إلى الانفتاح، فهي تهتم بالواقع المعيش وتنطلق من الوجود في العالم. إذن، فإن الوجود الإنساني كذات تحيا في العالم الواقعي هو مسألة مهمة ومفصلية في الفلسفة الفينومينولوجية؛ ولذلك فإن

مصطلح الفينومينولوجيا أو الظاهراتية هو مصطلح محمل بالكثير من الدلالات والأفكار الفلسفية، فنحن هنا في علاقة مباشرة مع وجود الإنسان والأنا الواعية والفعل القصدي والماهية والعالم المعيش والزمان ومكانية الجسد، وكلها قضايا متشعبة كما أنها نتاج لفلسفات متعددة.

ويتعامل هذا البحث مع الفينومينولوجيا بوصفها منهجاً فلسفياً يمكن تطبيقه، ومن ثم فإن البحث لا يستعرض الفكر الفلسفي التاريخي والتراكمي الذي أدى إلى ظهور الفلسفة الفينومينولوجية. فالهدف من هذا البحث هو الوصول إلى فكر فينومينولوجي خاص انطلاقاً من الفكر الفينومينولوجي العام عند كل من إدموند هوسرل Husserl (1859 – 1938) ومارتن هايدجرHeidegger (1976 – 1989) وموريس ميرلو بونتي Merleau–Ponty (1908 – 1961)، ويتم ذلك من خلال ممارسة فعل انتقائي للأفكار والمواقف الفلسفية التي تتعلق مباشرة بموضوع البحث وهو "الفن". وعليه؛ فإننا هنا لا نعنى بالأصول التاريخية للفلسفة الفينومينولوجية، إنما نبحث في مساحة معينة من الفينومينولوجيا؛ بحيث يمكن تطبيقها كمنهج في الفنون البصرية عامة.

إن البحث في فلسفة الفن ينبغي أن لا يكون بحثاً تنظيرياً مجرداً، إنما يجب أن ينطلق من العمل الفني نفسه وإدراك ماهيته من ناحية، وعلاقته بالوعي والإدراك الإنساني من ناحية أخرى، وعليه، فإن فهم المنهج الفينومينولوجي في الفن يكون بتطبيق المنهج. وعلى الرغم من أن هوسرل لم يقدم لنا تطبيقاً فعلياً للمنهج الفينومينولوجي، فإنه أرشد أتباعه إلى الطريق الذي يعلمهم منهج التفلسف؛ "فهو يلمح ويصرح – في أكثر من موضع من مؤلفاته – بأنه لا يريد أن يقدم لنا فلسفة أو تعاليم فلسفية، وإنما مراده هو أن يبين لنا كيف يمكن أن نتعلم الفلسفة. فغايته هي أن يعلمنا منهجاً للتفلسف، أن يعين الطريق ويهدينا إليه. ولذلك، فإن مهمة هوسرل تنتهي عند غرس بذور المنهج الفينومينولوجي؛ أما حصد الثمار، فقد بقي من نصيب أتباعه، ونتاجاً لجهودهم في تطبيق هذا المنهج في شتى مجالات المعرفة"[3].

"ولقد كانت الخبرات الإنسانية، وبخاصة فيما يتعلق منها بظواهر الفن وظواهر الوجود الإنساني، هي أكثر المجالات خصوبة عند التطبيق، فلقد كان من الطبيعي أن

يحدث لقاء حتمي بين هذا الثالوث: الفينومينولوجيا – الفن – الوجودية "[4]. ولكي نفهم هذه العلاقة علينا أن نفهم ماهية العمل الفني والإدراك الإنساني، ويكون الإدراك من جانبين، الجانب الأول هو جانب الفنان الذي ينتج العمل الفني، وأما الجانب الثاني فهو جانب المتلقي الذي يتفاعل مع العمل الفني. وبهذا نعبر عن الثالوث السابق (الفينومينولوجيا – الفن – الوجودية) بـ ثالوث ضمني جديد وهو (الفنان – العمل الفني – المتلقي)، فالعمل الفني هو ظاهرة تشمل مسائل عديدة، منها الشكل والمضمون، والمرئي واللامرئي، والحضور والغياب، وهيرمينوطيقا النص البصري. وكلها قضايا فلسفية تثيرنا لتطبيق المنهج الفينومينولوجي. أما الفنان والمتلقي فهما العنصر الفاعل في هذه المعادلة ووجودهما يستلزم البحث في مسألة الإدراك، فـ "إن أفضل تفسير لقيمة الفن يكمن في توضيح السبل التي يسهم بها الإدراك الإنساني "[5].

لا يمكننا أن نتحدث عن الفن دون العودة إلى الفنان والمتلقي، فهما ينخرطان سوياً في العملية الإبداعية. وهذا هو الموقف الذي يتبناه جادامر Gadamer (1900–2002) حيث يقول: "إن العمل الفني... يتطلب أن يشكله المشاهد الذي يتم عرض العمل عليه. إنه... ليس شيئاً يمكن أن نستخدمه ببساطة لتحقيق غرض معين، وليس شيئاً مادياً قد نختلق منه شيئاً آخر بل على العكس، هو شيء لا يتجلى ولا يكشف عن ذاته إلا عندما يشكله المشاهد "[6].

يتضح لنا أن الإبداع الفني أو الفعل الذي يقوم به الفنان وينتج به فناً ملازماً لوعيه وإدراكه بالضرورة؛ فهو لا يقدم مثيراً حسياً فحسب، إنما يقدم منظومة متكاملة وهي حضور العمل الفني في الوجود، ولا ينكشف هذا الحضور ولا يكشف عن نفسه إلا بوعي المتلقي وإدراكه له. وما نريده من تطبيق المنهج الفينومينولوجي هو البحث في تجربتي الإبداع والتلقي عند الإنسان. وإننا هنا لسنا بصدد الحكم على العمل الفني ومطابقته للمعايير الجمالية، وليس هدفنا البحث عن القيم الجمالية وإبرازها وبيان أهميتها، إنما هو بحث في مفهوم الفن المرئي عامة وفن التصوير الفوتوغرافي خاصة، وهو تحليل للتجربة الفنية التي تربط الفنان والمتلقي بالعمل الفني. وبهذا، فإننا لا نختبر تطابق الفن مع الواقع، فالفن ليس نسخة أخرى عن الموضوعات في العالم، إنما هو مستقل بحد ذاته ومكتف بذاته وما

يقدمه لنا العمل الفني هو موجود بذاته؛ فهو يقول كل ما يريد قوله دون أن يلزمنا البحث في العالم الخارجي، إننا في هذا الصدد نريد أن نعبر من الفن إلى العالم المعيش وليس من العالم المعيش إلى الفن.

إن تطبيق المنهج الفينومينولوجي في الفن يستلزم العودة إلى الفينومينولوجيا بحثاً عن أسس "الإستطيقا الفينومينولوجية"[7]؛ والإستطيقا الفينومينولوجية التي ننشدها لا تبحث في أمور الفن العامة وفي المذاهب الفكرية المختلفة، إنما تبحث في العمل الفني من منظور محدد وتنحي جميع المعطيات التاريخية والاجتماعية؛ أي تدرس العمل الفني بالعودة إلى الفن ذاته وإلى الوعي الإنساني المحايث له.

يعتمد فهم الفينومينولوجيا للفن وللخبرة الجمالية على نقاشهم لكتاب كانط نقد ملكة الحكم. فقد فرق كانط بين ثلاثة أنواع من الملكات الذهنية التي يقابلها أيضاً ملكات معرفية عليا ونتاجات، والملكات الذهنية هي ملكة المعرفة ويقابلها ملكة الفهم ويكون نتاجها الطبيعة، أما الملكة الثانية فهي الشعور باللذة والألم ويقابلها الغرضية ويكون نتاجها الفن، وأما الملكة الثالثة فهي ملكة الرغبة ويقابلها ملكة العقل ويكون نتاجها الأخلاق.

ويعرف كانط "الجميل" بأنه "تمثل ملكة الحكم لموضوع ما يثير لذة من دون الاحتياج إلى مصلحة. فمن طبيعة الجميل أن يوفر اللذة دون أن يحقق غاية أخرى سوى هذه اللذة نفسها . . . ؛ أي يجب أن يكون من اختصاص ملكة الشعور باللذة والألم وليس من اختصاص الفهم، ويجب أن تثير اللذة للجميع، وليس لفرد واحد بعينه"[8].

ينزه كانط الجميل عن الغاية من ناحية ويجعله اتفاقياً من ناحية أخرى، وبحسب كانط فإن الجمال لا يكون في الأشياء إنما هو ذاتي يتعلق في الفرد ولكنه في الوقت نفسه يقترن بالشروط القبلية للإدراك الحسي، فالعقل الإنساني لا يستطيع التوصل إلى الحقيقة في ذاتها إنما يعرف ظواهر الأشياء من خلال مقولتي الزمان والمكان. كما يعتبر كانط الحكم على الجميل حكماً خاصاً لا يشبه الحكم على الموضوعات الخارجية؛ وبرأيه فإن الحكم على الجميل لا يربط تمظهر الموضوعات بالمفاهيم، ومن ثم لا يربط الحكم بالمعرفة؛ لأنه حكم تأملي فقط، بينما الحكم على الموضوعات يكون حكماً منطقياً ويرتقي إلى مستوى

المفاهيم التي تمكننا من معرفة الموضوعات. وقد يظن بعض المفكرين أن كانط جرد الفن من أي نزعة معرفية، ولكن نقول إنه منح الفن خصوصية أخرى وهي المشاعر، كما أن كانط لم يعتبر الفن نقيضاً للمعرفة ولكنه لا يتبع القواعد نفسها للوصول إلى غاية المعرفة. ويعرف كانط الخبرة الجمالية "بأنها لا ترجع إلى النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضة والفيزياء، كما لا ترجع إلى النشاط العلمي الذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد على الإرادة ولكنه يرجع إلى الشعور باللذة الذي يستند إلى اللعب الحر بين الخيال والذهن"[9]. وإذا كان الفن لعباً حراً بين الخيال والذهن، فهو إذن – إنتاج لموضوعات جمالية ولكن بأسلوب خاص وإن لم يكن إبستمولوجياً بحتاً.

وتعتبر نظرية كانط الجمالية مهمة جداً للإستطيقا الفينومينولوجية فيما بعد؛ فقد أراد كانط أن يجد حلاً لمسألة الذات والموضوع أو المثالية والواقعية؛ فنجده يؤكد أن الفن والتذوق الجمالي هو ذاتي ولكنه ليس ذاتياً صرفاً إنما يتسم بالكلية والضرورة، والكلية والضرورة تعني الشروط القبلية من ناحية وتعني وجود موضوع يكون في إطار الخبرة الجمالية ومن المؤكد أن هذا الموضوع سيتمثل واقعياً وتاريخياً. ومما يؤكد ذلك تفريق كانط بين الجمال الطبيعي الموجود في العالم والجمال الصناعي الذي يبدعه الإنسان، والفن عنده هو الذي ينتجه الإنسان، بل إن الفن هو للإنسان العاقل؛ فهو نشاط ذاتي وفي الوقت عينه هو محتوى واقعي يمنح الفرد الشعور بالرضا.

يؤخذ على نظرية كانط الجمالية أنها لا تهتم بمضمون العمل الفني وتأويلاته إنما تركز على تمظهراته وشكليته. وهذا ما تجاوزته الفينومينولوجيا؛ فالإستطيقا الفينومينولوجية ترفض الطابع الميتافيزيقي في فلسفة كانط واعتبرت أن ذلك أثر على نظرية الجمال عنده.

مفهوم الفن في فينومينولوجيا هوسرل

لا بد أن يكون هوسرل قد طور فكرة الشيء في ذاته بعد اطلاعه على فلسفة كل من كانط وشوبنهاور Schopenhauer (1788-1860) ، وعلى الرغم من تأثر شوبنهاور بكانط في فلسفة المعرفة إلا أنه انتقده في أكثر من موضع، وما يهمنا هنا هو "فكرة الشيء

في ذاته: فعلى الرغم من أنه قبل تحليل كانط للخبرة، فإنه رفض القول بأن الشيء في ذاته لا يمكن معرفته، فالشيء في ذاته – عند شوبنهاور– ليس خارجاً عنا، بل يقع في داخل أنفسنا، فهو الجزء الوحيد الجوهري في طبيعتنا، ونحن على معرفة مباشرة به، ألا وهو الإرادة، وهذه الإرادة كما توجد فينا، فإنها أيضاً توجد في الطبيعة والأشياء "[10].

ويعبر شوبنهاور صراحة وبشكل حاسم عن الطابع الميتافيزيقي المميز للفن أو للرؤية الجمالية، وهو يبين لنا أن الفن هو محاولة لإبراز الحقيقة وكشف الحياة والوجود؛ ففي فصل له بعنوان "عن الماهية الباطنية للفن يستهل حديثه بالقول: "ليست الفلسفة فحسب ولكن الفنون الجميلة أيضا تسعى في الحقيقة نحو حل مشكلة الوجود؛ لأنه في كل عقل يسلم نفسه ذات مرة إلى التأمل الموضوعي الخالص للطبيعة، تثار رغبة – مهما كانت مستترة أو لا شعورية – في إدراك الماهية الحقيقية للأشياء والوجود "[11]. وهذا القول مهمّ، فإذا كان الفن يبحث عن حقيقة الوجود شأنه بذلك شأن الفلسفة، فالفن – إذن– يبحث في المعرفة عن طريق التأمل الخالص، وهو بذلك يتجاوز مسألة اللذة والرضا التي تحدث عنها كانط، ويصبح للفن قيمة وكثافة أخرى تتعلق بالحقيقة والمضمون ويرتبط بالوجود في العالم.

إن اطلاع هوسرل على كانط وشوبنهاور مكنه من تنحية الجانب الميتافيزيقي، وهو تأكيد "الشيء في ذاته"، وإن لم يكن لهوسرل موقف جمالي واضح تجاه الفن، فإنه يعلن صراحة شمولية المنهج الفينومينولوجي وتطبيقاته. ويقول هوسرل في المحاضرة الافتتاحية له: "حين يكون اهتمامنا منصباً على المحتوى الظاهري للأشياء، فلن يضيرها البتة أن نعلق الحكم على وجودها الموضوعي. ولن ينال التأمل أي تأثير حين ينصب على رؤية الظواهر كما توجد وكما تتمثل في الوعي، بل عندها فقط في حقيقة الأمر يصبح التأمل نقياً وخالصاً. وحتى الاعتقاد نفسه في الأشياء الموضوعية، وهو ما يميز الخبرة الساذجة والفكر الإمبريقي، لن يضيع علينا. بل سيبقى لنا كما هو في صميمه ووفقاً للمعنى الكامن فيه. سنحلل خواصه المحايثة (المباطنة)، ونتعقب ترابطاته الممكنة، وبخاصة ما يتعلق بالأسس. وندرس بالتأمل المحض مراحل تكون الاستبصار، ما يبقى من المعنى المقصود خلال هذه المراحل، وما يضفيه اكتمال الحدس على هذا المعنى، وما تضيفه ما تسمى البنية من تغيير وإثراء، وأيما تقدم يحرز باتباع هذه الطريقة من الرد الفينومينولوجي (التوقف عن

الاعتقاد بالأشياء الخارجية)، يمكن لأي نوع من الوعي النظري أو القيمي أو العملي أن يصبح موضوعاً للبحث، ويمكن لجميع الحقائق الموضوعية التي ينطوي عليها أن يُستكشف. وسوف ينظر البحث إلى هذه الحقائق الموضوعية باعتبارها، ببساطة، متلازمات للوعي، وسوف يكون التساؤل مقصوراً على الظواهر (ما هي؟ وكيف هي؟) التي يمكن استخلاصها من العمليات الشعورية والترابطات المعينة. بهذه الطريقة يصبح كل شيء موضوعاً للبحث الفينومينولوجي: الأشياء في الطبيعة، الأشخاص، الجماعات، الأشكال الإجتماعية، التكوينات الاجتماعية، التكوينات الشعرية والتشكيلية، وكل صنف من الأعمال الثقافية. ستخضع جميعاً للبحث الفينومينولوجي، لا بوصفها حقائق موضوعية كما تعامل في العلوم الموضوعية المقابلة، بل بالنظر إلى الوعي الذي يُشَيِّد (من خلال توسط عدد مذهل من بنيات الوعي) هذه الحقائق الموضوعية للذات الواعية. الوعي وما نعيه "[12].

بناء على ما سبق؛ فإن الفينومينولوجيا تتأمل في ظهور الأشياء والموضوعات كما تتمثل في الوعي، بعيداً عن المسلمات والافتراضات المسبقة، فالفينومينولوجيا تفحص الخبرات التي أدركها كما تظهر للوعي. ويمكن ببساطة إسقاط هذا المفهوم على الفن، فإن ظواهر الفن هي كل الخبرات التي تتمثل لوعيي بموضوعات معينة تحمل صيغة إبداعية، ومن ثم تكون مزيجاً بين الخبرات الإدراكية والخبرات الشعورية. "ومن الجدير بالملاحظة أن "موضوعات الوعي" ليست مقصورة على الموضوعات الحسية للخبرة التجريبية؛ فأيما شيء يمكن أن يقع في الوعي: الألوان، الموضوعات الفيزيائية، المعادلات الرياضية، الحب، الزمن، الصداقة... إلخ هو موضوع للدراسة الفينومينولوجية؛ إذ يمكن دراسته كما هو بوصفه ظاهرة "[13].

وعليه؛ فالفن والفينومينولوجيا يشتركان بمعاينة الأشياء في الخبرة المباشرة، "وبالإضافة إلى ذلك، فإن كلاً من الفن والفينومينولوجيا يردان الموقف الطبيعي – الذي يؤمن ويسلم به الحس – إلى عالم الخبرة، ويظهران لنا الأشياء من خلال عملية "كبح ذاتي" يتم فيه "تعليق" الصورة التي تبدو عليها الأشياء في حياتنا اليومية، باعتبارها مرتبطة بإرادتنا أو مصلحتنا أو اهتمامنا. وهذه الرؤية هي ما يعرف في الفينومينولوجيا تحت اسم الإبوخية، وفي الفن أو الخبرة الجمالية تحت اسم النزاهة، فالإظهار أو الكشف

يكون ممكناً فقط من خلال نوع من الكبح، وقد لاحظ هوسرل نفسه هذا التشابه الوثيق بين الكبح الذاتي الفني والفينومينولوجي؛ فكلاهما يظهر – وإن كان بطريقة مختلفة – تعديلاً ممكناً في الوعي وتحييداً لظواهر الوجود "[14].

ونجد توضيحاً لهذا الاختلاف في كتاب الأفكار لهوسرل، وفيه يفرق بين الموقف الحيادي الذي نتخذه في الإدراك؛ ففي الإدراك الحسي يتم تحييد الموضوع الواقعي المدرَك حسياً والموجود بوصفه قائماً فعلاً، ومن ثم فإن ما يُفكر فيه في الوعي هو قصدية تجاه الموضوع الذي يظهر بوصفه موضوعاً واقعياً، أما في الإدراك الفني، فقد يتم تحييد مظهر لموضوع ما وهو العمل الفني الموجود والقائم فعلياً. ولكن ما يصوره العمل الفني هو ليس واقعياً تماماً وهنا يتداخل الخيال مع الموضوع المدرَك حسياً، "وبعبارة أدق فإن التخيل هو بصورة عامة تحويل حياد للاستحضار الواقع ومن ثم لتذكر ما يقبل التفكير بالمعنى الأوسع "[15].

"إن كل تجربة معيشة عامة (كل تجربة حية بحق إن صح التعبير) تجربة معيشة موجودة وحاضرة. فمن جوهرها إمكانية التفكير في الأمر نفسه الذي يكون فيه متصفاً بكونه موجوداً ضرورياً ويقينياً وحاضراً. . . وعيش التجربة من حيث هو وعي أصيل للتجربة يطابقه مطابقة تذكراته الممكنة ومن ثم كذلك بوصفها تخيلات تحولاته المحايدة. والشأن هو كذلك دائماً بالنسبة إلى كل تجربة أياً كان الأمر مع الموضوع الذي يتخذه توجه نظر الأنا الخالص "[16].

ويميز هوسرل بين الإدراك الحسي العادي وبين وعينا المتمثل من خلال الإمكانية الإدراكية للأشياء شيء[17]، ويوضح هوسرل ذلك من خلال المثال التالي: "لنفترض أننا نلاحظ لوحة ديرر Durer المسماة "الفارس والموت والشيطان "[18]. هنا نجد أن الموضوع القصدي المناظر لإدراكنا الحسي العادي للوحة هو ذلك "الرسم المنقوش" بوصفه "شيئاً"؛ أي هذه اللوحة بوصفها وثيقة منقوشة أو مرسومة. كذلك، فإننا نستطيع أن نميز – داخل وعينا الإدراكي – تلك الخطوط السوداء التي من خلالها تظهر لنا الأشكال الصغيرة المرسومة، وهي "الفارس الذي يمتطي الجواد" و"الموت" و"الشيطان". أما في حالة الإدراك الجمالي فإننا لا نلتفت إلى هذا كله، وإنما نركز انتباهنا على ما يكون "مقصوداً في اللوحة"؛ أي على تلك الموضوعات "المصورة"، على الفارس بلحمه

ودمه . . . إلخ . (أي أننا نشاهد موضوعات لا يكون لها وجود واقعي متحقق في الخارج على غرار وجود الخطوط ونسيج اللوحة، والأشكال الصغيرة المنقوشة؛ فهي موضوعات أو كيانات مصورة فحسب). هذه الموضوعات المصورة التي تكون موضوعاً لإدراكنا الجمالي لا تظهر لنا بوصفها "وجوداً ما"، ولكن هذا الوجود الذي يكون لها هو فقط -كما يقول هوسرل - "شبه وجود"؛ أي أن وجودها يظهر لنا في حالة تحييد"[19].

ويعني ذلك أننا نتصرف إزاء العمل الفني تصرفاً حسياً "فنأخذه هو بدوره باعتباره "مجرد صورة" من دون أن ننسب إليه طابع الوجود أو العدم أو الممكن أو المفترض وما ماثل ذلك من الصفات. لكن ذلك يعني - كما هو بيّن بنفسه - أنه ليس حرماناً بل هو تحول وهو بالذات تحول التحييد"[20].

وهناك خاصية تميز الفن وتقربه من الفينومينولوجيا وهي إدراك الماهية، فالإدراك الذي يمر بمراحل المنهج الفينومينولوجي "يعطينا الماهية أو الذي يحتمل أن يعطينا إياها إعطاء أصلياً يمكن أن يكون مطابقاً كما بوسعنا مثلاً أن نصنعه لأنفسنا في مثال ماهية النغمة ويمكن أن يكون متفاوت المطابقة زيادة ونقصاناً. ولا يقتصر ذلك على مقدار الوضوح والبيان شدة وضعفاً. ذلك أنه توجد أنواع من الماهيات المعينة من خصائص تجنيسها الذاتية أن ماهيتها لا يعطى منها إلا وجه واحد، وأن وجوهها المتعددة تعطى بالتوالي، وأنها مع ذلك لا يمكن أبداً أن تعطى بكل وجوهها"[21]. وإذا أردنا فهم النص من منظور الإستطيقا الفينومينولوجية، فإنه يمكننا القول: إن الوعي المباشر بالموضوعات وإدراك ماهيتها الأصلية أو جزء من ماهيتها يمكّننا من تأسيس موضوعات جمالية، يكتمل بناؤها بالخيال والسلوك الإبداعي.

كينونة الفن عند هايدجر

لقد استبدل هايدجر، تلميذ هوسرل، بمفهوم القصدية الذي لازم فكر هوسرل الفينومينولوجي مفهوم الحضور؛ فبعد أن كانت الذات الهوسرلية تتجه نحو الموضوعات لإدراكها، أصبحت تتفاعل تلقائياً مع حضور الموضوعات وانكشافها وبذلك تهبط الذات من تعاليها لتصبح وسيطاً لإدراك الأشياء والموضوعات.

وإذا أردنا أن نعرف موقف هايدجر من الفن فإنه ينبغي لنا أولاً أن نعرف ماهية الفن، وقد أعطى هايدجر ذلك أهمية خاصة من خلال مقاله "أصل العمل الفني"، إن أهمية هذا المقال تتمثل في عدة جوانب؛ أهمها أننا نعتبر هذا المقال خطوة جادة لتطبيق المنهج الفينومينولوجي انطلاقاً من كيفية وجود العمل الفني وظهوره. ثم إن هذا المقال يرفع شعار الفينومينولوجيا "العودة إلى الأشياء ذاتها"، وبذلك فإن العودة إلى العمل الفني لا ينطلق من الفنان المبدع وخبرته وثقافته وميوله، إنما ينطلق من العمل ذاته بوصفه يحمل خبرة خاصة تحمل بداخلها تاريخها وثقافتها التي يمكن أن تنكشف بذاتها من خلال وجود العمل الفني؛ أي أن الهدف هنا هو العودة (إلى – العمل الفني – ذاته) لإدراك حقيقته، فالعمل الفني عند هايدجر قائم ومكتف بذاته، وهذا بالتأكيد سيطور مبحثاً في الإستطيقا لاحقاً.

إن البحث في ماهية العمل الفني هو المنطلق الأول بالنسبة لهايدجر؛ فالعمل الفني هو شكل وجودي يرتبط بكينونة الوجود الإنساني الآني. وبرأي هايدجر فإن "الفنان هو أصل العمل الفني، والعمل الفني هو أصل الفنان، لا وجود لأحدهما دون الآخر، على أنه في الوقت نفسه لا يحمل أحدهما الآخر وحده. الفنان والعمل الفني هما دائماً في ذاتهما وفي علاقتهما المتبادلة موجودان عن طريق ثالث، هو الأول؛ أي ذلك الذي اتخذ منه الفنان والعمل الفني اسميهما، وهو طريق الفن"[22]. ونجد هايدجر هنا يُحكم العلاقات في دائرة أنطولوجية تأويلية؛ فالفن يتمثل في العمل الفني وهو يُستمد منه، كما أن العمل الفني يُعرف من جوهر الفن؛ وفي المقابل فإن العمل الفني هو الذي يبرز الفنان ويصفه بذلك، وهذا التشابك يحيلنا بالضرورة إلى فهم ماهية الفن من خلال العمل الفني، فمن البديهي عند هايدجر أن ننطلق مما هو معطى وملموس في الوجود.

وعندما يتحدث هايدجر عن أصل العمل الفني فإنه يعني بذلك ماهيته التي بها يكون العمل وكيف يكون ويبقى؛ فالماهية عنده هي فعل الحدوث وكيفيته، وبقوله فـ"إن الأصل هنا يعني ذلك الذي منه، ومن خلاله، يكون شيء ما يكون وعلى نحو ما يكون. فما يكونه شيء ما – على النحو الذي يكون عليه – نسميه ماهيته، فأصل شيء ما هو مصدر طبيعته، ومن ثم، فإن السؤال عن أصل العمل الفني، هو سؤال عن مصدر طبيعته"[23].

إن هذا الطرح الذي يتمثل في العودة إلى الأشياء ذاتها، لا يكتفي بانكشاف الأشياء وظهورها إنما ينتقل أيضاً إلى أسلوبها في الوجود وآلية ظهورها، وبذلك يكون المنهج الفينومينولوجي عند هايدجر مبحثاً أنطولوجياً إستطيقياً. وهو بهذا يحاول العودة إلى مفهوم تقسيم العمل الفلسفي في التراث اليوناني، ولذلك فقد تم تأويل مفهوم هيدجر هذا على أنه "موت الفن" بالفهم الكلاسيكي لهذا الفن والتحول مرة أخرى إلى الاستطيقا؛ أي إلى "الخبرة الحسية"[24]. فما هو مهم هنا هو العمل الفني بذاته ووجوده بذاته والكيفية التي يظهر بها ويبقى، وهذا يؤكد أن العمل الفني لا يُفهم بخبرة سابقة سواء كانت خبرة المتلقي أم الفنان المبدع، إنما تُفهم من الخبرة المباشرة بموضوع العمل الفني بوصفه شيئاً معطى، لذلك نجده "يبدأ بالتساؤل عن تحديد العمل الفني بالنسبة إلى الشيء. وإذا كان العمل الفني نفسه شيئاً ولا يعني شيئاً آخر إلا بتجاوزه لكينونته الشيئية، فإن ذلك يشير إلى شيء بوصفه رمزاً أو يُفهم منه شيء آخر بوصفه مجازاً، يصف طريقة وجود العمل الفني انطلاقاً من النموذج الأنطولوجي، الذي ينجم عن أسبقية المعرفة العلمية. أما ما هو في حقيقة الأمر؛ فهو الشيئي، هو الواقع، المعطى للحواس، وهو ما تجابه به العلوم الطبيعية المعرفة الموضوعية. ولكن المعنى الذي يستحقه، القيمة التي تكون له، إنما تتمثل في أشكال إدراكية إضافية ذات اعتبار ذاتي، لا تنتسب لا إلى الأحداث الأصلية ذاتها، ولا إلى الحقيقة الموضوعية الناجمة عنها. فهي تشترط الشيئي بوصفه وحده الموضوعي، الذي يستطيع أن يكون حاملاً لهذه القيم. وهذا يعني بالنسبة لعلم الجمال أن للعمل الفني نفسه من وجهة نظر مسبقة طبيعة شيئية، لها وظيفة بنية تحتية، يرتفع فوقها الشكل الجمالي بوصفه بنية علوية"[25].

إذن، البحث في شيئية الشيء، هو بحث في ماهية العمل الفني التي يمكن أن ترشدنا إلى الماهية الكلية للفن، ويعبر هايدجر عن ذلك بقوله: "إن ذلك الذي يمنح الأشياء ثباتها ونواتها، ولكن يسبب في الوقت نفسه نوع تدفقها الحسي: اللون والصوت والصلابة والكثافة، هو الجانب المادي في الأشياء"[26]. هذا الجانب المادي هو الذي يشكل وفق هذا التأويل الجانب الشيئي للشيء في الأثر الفني، فالمادة ليست إلا قاعدة تتأسس عليها صورة، وهذه الصورة هي التي تحول المادة من الخفاء إلى التجلي، من الفوضى إلى النظام حين تبلورها في شكل ما يمكننا من إضفاء دلالة عليها. فالحجر مادة، والفنان هو

الذي يتصور شكلاً معيناً فينحت الحجر ليحوله إلى أثر فني؛ أي أن الفنان يضفي على الكتلة المادية الصلبة والكثيفة صورة، أو بالأحرى نظاماً يميزها عن سائر المواد الأخرى الفوضوية. وهكذا فإن الصورة تنقل المادة من الخفاء إلى التجلي حين تضفي على ثباتها واستقرارها صفة التماسك والتناسق، وهذا ما يعبر عنه هايدجر بقوله: "لكن ثبات شيء وتماسكه يكمن في اتحاد مادة مع صورة، فالشيء مادة قائمة في صورة" [27].

ويؤكد تحويل العمل الفني إلى شيء مرة أخرى على تطبيق المنهج الفينومينولوجي في سياق الفن، فالبحث في ماهية الفن الذي اعتبره هايدجر الأساس لكل خبرة جمالية يبدأ بتحليل العمل الفني نفسه، فهو لا يريد أن يطلق أحكاماً ذاتية قبلية، إنما ينطلق من العمل الفني كجزء عياني معطى في الوجود. وعن طريق الفينومينولوجيا يتم تحليله ووصفه والتوصل لماهيته؛ لأن الفن هو متمثل في العمل الفني وحاضر فيه وإن كان متخفياً. وبهذا الجهد الهيرمينوطيقي يتم معرفة ماهية الفن الكلية من العمل الفني، ويتم أيضاً فهم خبرة الفنان والمتلقي للعمل الفني.

ولكن أيكون العمل الفني شيئاً بذاته، أم أنه يفهم شيئاً آخر إلى شيئيته التي يظهر ويتمثل بها؟ وكيف تكون علاقة الأشياء داخل العمل الفني؟ مما لا شك فيه، أن العمل الفني بمختلف حالاته يملك مظهراً شيئياً، كما "أن التجربة الجمالية الخاصة لا تستطيع أن تغض الطرف عن الطابع الشيئي للعمل الفني. فالحجر موجود في العمل الفني المعماري، والخشب موجود في العمل الفني المحفور، واللون موجود في اللوحة المرسومة، والصوت موجود في العمل الفني اللغوي، واللحن موجود في العمل الفني الموسيقي. فالطابع الشيئي – إذن – لا يتزحزح عن العمل الفني، حتى إننا لنكاد نقول العكس حتماً: العمارة في الحجر، والحفر في الخشب، واللوحة في اللون، والعمل اللغوي في الصوت، والعمل الموسيقي في اللحن" [28].

ويرى هايدجر أن "مفهوم الشيء" قد فُسر وتطور عبر التراث الفلسفي إلى أن وصل إلى ثلاثة تأويلات رئيسية؛ هي: أولاً، أن الشيء حامل للصفات وبهذا التفسير فإن الشيء هو جوهر وحامل لخصائص معينة تميزه، فعندما نقول مثلاً عن لوح زجاجي إنه شفاف، أملس، يمرر الضوء، صلب. فإننا نميز الشيء بتمييز خصائصه لكننا هنا لا

نتحدث عن الشيء نفسه إنما هي محمولة على الشيء، وبذلك فإن هذا التفسير ليس دقيقاً برأي هايدجر؛ لأنه لا يفسر الأشياء بذاتها. ثانياً، أن الشيء هو معطى حسي، وأننا ندرك الأشياء بواسطة المعطيات الحسية التي يمكن أن نختبرها مثل "اللون، الصوت، الملمس، الحرارة، البرودة". ولكن إدراكنا للشيء في هذه الحالة يعتمد على إحساسنا به، ويرفض هايدجر هذا التفسير أيضاً؛ لأنه لا يتيح لنا إمكانية فهم الأشياء بذاتها، بل يقف بنا عند حدود المعطيات الحسية. ويقول هايدجر بهذا الصدد: "ففي هذا الذي تقدمه حواس الوجه والسمع واللمس في الملون والمنغم والخشن والصلب تلح علينا الأشياء إلحاحاً بأتم معنى الكلمة. والشيء هو المحسوس الذي يمكن الشعور به عن طريق حواس اللذة. وبناء على هذا يصبح مفهوم ذلك الشيء فيما بعد عادياً بحيث لا يكون هناك شيء ما عدا وحدة التنوع في معطى الحواس" [29]. وبرأي هايدجر "فبينما يبعدنا التأويل الأول للشيء ويضعه بعيداً عنا، يجعله التأويل الثاني يلح علينا إلحاحاً كبيراً. وبذلك يختفي الشيء في التأويلين كليهما" [30].

ثالثاً، أن الشيء هو المادة المتشكلة، وهذا التأويل يجمع بين التأويلين السابقين؛ فالشيء هو مادة لها جوهر وفي الوقت نفسه هو صورة لمادة تمنحها معطى حسي، وهو تحويل المادة من حالة الفوضى إلى النظام والصورة هنا تكشف عن بنية الشيء ومن ثم تكسبه دلالته، ويوضح هايدجر ذلك بالتفريق بين الشيء المجرد وبين الشيء بوصفه أداة. فالشيء المجرد هو كل موجود ينتمي إلى العالم مثل كتلة الخشب وكتلة الجرانيت والغيمة والشجرة وهذه الأشياء موجودة حتى وإن لم نلتفت إليها ولكنها مادة، وكلمة "مجرد تعني التجريد من صفة المنفعة والصناعة؛ فالشيء المجرد هو نوع من الأداة أو أداة جُردت من وجودها الأداتي" [31]. وهذا الشيء المجرد يتحول بفعل الصانع إلى أداة بعد أن يصبح مادة متشكلة من (مادة وصورة). "إن كتلة حجر الصوان المطمئنة في ذاتها مادة ذات شكل معين، وإن هو لم يوضع في بنية. والمادة تعني هنا التوزيع المكاني محلياً لأجزاء المادة وترتيبها، الذي ينتج عنه معلم، هو معلم الكتلة. ولكن المادة المتخذة في شكلها هي أيضاً الجرة والبلطة، وهي الحذاء. والشكل هنا بوصفه معلماً ليس ناتجاً من توزيع المادة. ولكن الشكل يحدد على العكس من ذلك ترتيب المادة. وليس هذا فقط، فهو فوق ذلك يرسم

في كل مرة نوع المادة وطريقة اختيارها " [32] .

وهذه المادة التي تنتظم بالصورة (الشكل)، فإنها تنتظم نتيجة لغاية معينة في ذهن الصانع بل إنه يختار المادة بناء على المنفعة التي تؤديها، فوظيفة البلطة مثلاً تحتم على الصانع اختيار مادة متينة وقوية، كما أن وظيفة الحذاء تحتم عليه اختيار المادة المناسبة التي تتسم بالقوة والمرونة. وبذلك تملك المنفعة السيادة على المادة لتنظيمها وترتيبها في الصورة الوظيفية. وهنا يرتقي الشيء المجرد في كونه أداة، والأداة هنا تقترب من العمل الفني كونها أنتجت من قبل الإنسان إلا أنها ليست عملاً فنياً؛ لأنها غير مكتفية بذاتها مثل العمل الفني. " وهكذا فإن الأداة نصف شيء؛ لأنها محددة عن طريق الشيئية، وعلى الرغم من هذا فهي أكثر من ذلك وفي الوقت نفسه نصف عمل فني، ومع هذا فهو أقل من ذلك؛ لأنه ليس له الاكتفاء الذاتي الخاص بالعمل الفني " [33] .

ما يذهب إليه هايدجر هو أن يتجاوز الأسلوب التقليدي من التعامل مع الشيء ومع العمل الفني الذي يضع للموجودات تصورات عامة مسبقة، ومن ثم يفشل في معرفة الشيء والأداة والعمل الفني، هو يريد أن يعيد تعريف الأشياء والأدوات والعمل الفني من خلال انكشافها. وبذلك يكون الهم الأساسي هو فهم العمل الفني؛ بحيث ننحي كل التصورات المسبقة ونبدأ من العمل نفسه بما هو معطى لنا في الخبرة المباشرة، وبما أننا نبحث في أسلوب العمل الفني وكيفيته في الوجود فإن مهمتنا هي البحث في ماهية العمل الفني، وهذا لا يتم انطلاقاً من الشيء إنما من العمل الفني نفسه وهنا لا نلغي شيئية العمل الفني؛ إنما يتم فهمها من خلال أسلوب العمل، ففهم ماهية العمل يكشف لنا عن شيئيته وعن خبرة المتلقي والفنان المبدع.

وبهذا يتم عزل العمل الفني عن كونه شيئاً أو أداة، " فالعمل الفني هو شيء ما آخر أكثر من كونه مجرد شيء، وهذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن يكشف عن الجانب الشيئي فيه " [34] . وعليه، فإن الشيء في العمل الفني بمفهوم هايدجر هو ليس مجرد تمثل لمعطى حسي، إنما هو الشيء الذي يدرَك على نحو ما يكشف عن ذاته في العمل الفني. كما أنه ليس شيئاً مركباً من مادة وصورة بمفهوم أداتي، فما ينطبق على الأداة لا ينطبق على العمل الفني، فالنفعية التي تلازم الأداة تجعل الأداة مستهلكة ومتلاشية، فمادامت المادة التي

استخدمت في الأداة لها غرض استهلاكي. بينما الشيء في العمل الفني ليس غاية العمل الفني بوصفه استهلاكاً إنما هو غاية ذاتية بانكشاف العمل. فـ "لا ينبغي لنا أن ننكر وجود الشيئي في العمل الفني، على أن هذا الشيئي، إذا كان لا بد من انتمائه إلى وجود العمل الفني بوصفه عملاً فنياً، يجب أن يتم التفكير به انطلاقاً من عملية العمل الفني. إذا ما تم الأمر هكذا، فإن الطريق يؤدي إلى تحديد الحقيقة الشيئية لا عن طريق الشيء المفضي إلى العمل الفني وإنما عن طريق العمل الفني المفضي إلى الشيء" [35].

ويمكن توضيح هذه المسألة بالمثال الشهير الذي تحدث عنه هايدجر في "أصل العمل الفني"، وهذا المثال هو لوحة الحذاء[36] للفنان فنسنت ڤان جوخ Van Gogh (1853 - 1890). وبطرح هايدجر لهذه اللوحة فإنه قد افتتح سجالاً فلسفياً عميقاً لمفهوم الحقيقة والفن. إن ما أراده هايدجر هو توضيح مفهوم أداتية الأداة وشيئية الشيء في العمل الفني؛ أي الكيفية التي تتمثل فيها الأداة وتستمر بتمثلها والكيفية التي يظهر بها الشيء ويستمر في ظهوره. فإذا نظرنا إلى اللوحة نجد أنها تمثل زوجاً من الأحذية، وباعتبار أن الحذاء أداة أنتجت لغاية معينة أو لتأدية منفعة معينة فهو إذن صورة المادة التي صنعت وشكلت منها، وقد تكون المادة من الجلد أو من القماش أو مجموع مواد مثل المسامير والخيوط والخشب، فالحذاء هو المادة المتشكلة بفعل الصانع لأداء وظيفة معينة، وهذه الوظيفة تجعله مستهلكاً وغير مكتفٍ بذاته.

ولكن ما يتحدث عنه هايدجر هو أداتية هذه الأداة في العمل الفني، فنحن هنا لا نتحدث عن تاريخ صناعة الحذاء ولا عن خاماته ولا عن مهارات الصانع. إنما نتحدث عن الحذاء بوصفه وجوداً يتمظهر في العمل الفني، فالحذاء يكشف عن وجوده ليعبر عن الحقيقة وعن جوهر الأشياء. ولكن هذه الحقيقة لا تكشف عن ذاتها إلا عندما ننفتح بدورنا على وجود الموجود في العمل الفني. فالأداة المقدمة في العمل الفني هي ليست الفن بذاته إنما هي البنية التحتية التي تسمح لنا بالانفتاح على ما هو فني. "فالمهم هو انفتاح النظر الأول على حقيقة أن العمل الفني، ومادية المادة، وشيئية الشيء، لا تقترب منا إلا عندما نفكر في وجود الموجود" [37]. ولذلك ينبغي استبعاد كل المسلمات والمفاهيم المسبقة لنصل إلى انكشاف العمل الفني، وهذا الوصول لا يكون ابتداء بالشيء، إنما يكون ابتداء بالعمل الفني نفسه؛ فالعمل الفني هو الذي يكشف عن حقيقة الموجود.

إن معاينتنا المباشرة للوحة ڤان جوخ تكشف لنا ماهية الحذاء، وهذا التكشف يكون بالحضور المباشر للعمل الفني وليس بالافتراضات المسبقة، فاللوحة تمثل زوجاً من الأحذية المهترئة يحيط بها فضاء لوني بألوان ترابية، وهنا فإن ماهية الحذاء لا تتمثل بالمادة التي صنع منها الحذاء كما أنها لا تتمثل في صورته، فالمادة والصورة تتغيران بتغير استخدام الحذاء. مثلاً، المادة التي يصنع منها حذاء راقصة الباليه تختلف عن المادة التي يصنع منها حذاء المحارب أو البستاني نظراً لاختلاف صورة الحذاء في كل مرة. وعليه؛ فإن "حذاء ڤان جوخ" لا يقصد منه الكشف عن مادته ولا عن صورته؛ إنما هذا العنصر المنفرد في اللوحة يكشف عن ماهية الحذاء وعن حقيقة وجوده وعن الكيفية التي يوجد بها هذا الحذاء من خلال حضوره الفاعل. إن الحذاء بهذا المعنى لا يكتفي بالتعبير عن وظيفته كغطاء للقدم إنما يتكشف من خلال استخداماته، وفي هذه الحالة بالذات نجد الحذاء نفسه يلمح عن كيفية أسلوبه في الوجود من خلال اتساخه بالطين واهترائه، وهو بذلك يرتبط مباشرة بالعمل والكدح والشقاء. ومن ثم "فإن هناك الكثير في اللوحة مما يمكن أن نراه، فالأجزاء الداخلية الممزقة في الحذاء تعكس تلك الخطوات المنهكة المكدودة للفلاح. وفي غلظة الحذاء وخشونته نلمس قسوة العمل ومشقته، فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل، فمثل هذا الحذاء قد صمم ليستخدم في الحقل وحده، وعلى جلد الحذاء تقع رطوبة وخصوبة التربة. وفي الحذاء يتردد النداء الصامت للأرض، وعطاؤها الصامت للغلة. إن هذا الحذاء ينتمي إلى الأرض، وهو في الوقت نفسه يكشف عن العلاقة بين الحذاء ومرتديه بالنسبة للأرض، إنه يكشف عن عالم الفلاحة" [38].

وبهذا التحليل للغرض من العمل الفني نجد هايدجر يؤكد لنا أن: "الأمر إذن لا يتعلق في العمل الفني بإعادة التعبير عن الموجود المفرد والحاضر في كل مرة، وإنما يتعلق الأمر على العكس من ذلك بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء" [39]. وبهذا لا يصبح الفن وصفاً للواقع فحسب، إنما هو الوصول إلى جوهر الأشياء، إنه الانكشاف الصارخ للحقيقة من خلال العمل الفني، فالعمل يقول أكثر بكثير مما يصفه. وهذا يقودنا إلى مصطلحين أساسيين عند هايدجر وهما "الأرض" و"العالم"، وبالعودة إلى لوحة ڤان جوخ نرى أن هايدجر يربط الحذاء بالأرض تارة وبالعالم تارة أخرى، فيقول: "هناك عناء خطوات العمل يحدق من

الفتحة المعتمة في الحذاء الطيع المداس . لقد تراكمت في ثقل الحذاء الخشن المتقن الصنع صرامة العملية البطيئة عبر أخاديد الحقل المتشابهة أبداً، الذي تقف عليه ريح عنيفة . فوق جلده يقع ري الأرض وشبعها . وتحت نعله تزحف عزلة الطريق الريفي عبر المساء الهابط . وفي الحذاء يتأرجح نداء الأرض المكتوم، هبتها الصامتة للحب الناضج وتمنعها الغامض في أرض الحقل الشتوي البائرة . عبر هذه الأداة يسير الخوف دون شكوى من أجل ضمان الخبز، والفرحة الصامتة بتجاوز الحاجة مرة أخرى، والرجفة عبر مجيء الولادة، والرعدة أمام تهديد الموت المحيد بالإنسان . هذه الأداة تنتمي إلى الأرض وهي محروسة في عالم الفلاحة . ومن هذا الانتماء المحروس تنهض الأداة نفسها من أجل الاطمئنان في ذاتها "[40] .

وبتحليل النص السابق تحليلاً هايدجرياً يتبين لنا أن العمل الفني هو إقامة عالم، فالعمل الفني يحمل طبيعة إنتاجية وهذه الطبيعة ملازمة للعمل بالضرورة فلا يمكن إقامة عمل فني دون مادة، وهذه المادة قد تكون حجراً أو معدناً أو خشباً أو لوناً أو كلمة أو نغمة، وإن ترتيب المادة بوصفها منتجاً داخل العمل الفني يمنحها انفتاحاً لا يرتبط بوظيفتها كأداة إنما يرتبط بوجودها داخل العالم الذي يقيمه العمل الفني نفسه . "إن المكان الذي يعود إليه العمل الفني وما ينتج عن هذه العودة إلى المكان، نطلق عليه اسم الأرض . إنها البارز– المخفي "[41] . فكل ما يظهر في العمل الفني هو تسليط الضوء على ما هو موجود ومنغلق على ذاته، "فكل شيء من الأشياء المنغلقة ينطوي كذلك على عدم – معرفة – الذات . الأرض هي المنغلقة ذاتياً من حيث جوهرها . وإنتاج الأرض يعني : حملها إلى المفتوح بوصفها ما هو منغلق على ذاته "[42] . ويفهم من إنتاج الأرض بهذا السياق العمل الفني، فالعودة إلى الأرض تحول إنغلاقها إلى انفتاح لا ينضب . إن جوهر العمل الفني وكينونته إذن، تكون في الوحدة بين إنتاج الأرض وإقامة العالم . "وليس العالم – عند هايدجر – هو مجموع الأشياء القابلة للعد أو غير القابلة للعد والإحصاء، والتي تكون قائمة هناك فحسب، كذلك ليس العمل هو إطار العمل المتخيل الذي نخلعه بواسطة التمثل على هذه الأشياء المعطاة .

وبناء على ما سبق، فإن العالم هو عالم الإنسان الذي يحيا فيه، وهو العالم الذي يخص كل إنسان في كيفية وجوده . فالعالم هو انفتاح في مقابل انغلاق الأرض

ولكن تلازمهما في العمل الفني يمكننا من التوصل إلى جوهر الحقيقة، التي تتحدد في حقيقة الموجود الفعلي المقام في عالم العمل الفني. إن تجلي الحقيقة وانكشافها إنما يتم من خلال وجود مادي يظهر طبيعة الشيء ويلغي ارتباطاته النفعية، وفي لوحة الحذاء التي تحدثنا عنها نجد أن الحذاء هو تلك البنية التحتية التي تربط العمل بالأرض، فهو الشيء المادي الذي يشبه موضوعاً يمكننا التعرف عليه، وهذا الموضوع تنتفي منه صفة النفعية المباشرة؛ لأنه تمثل لما هو موجود. كما أن وجوده الحقيقي في الواقع هو وجود منغلق على ذاته، بل يكتفي أن يكون حضوره فاعلاً كأداة. ولكن من ناحية أخرى، فإن حضوره في الواقع يمثل عالماً للإنسان الذي يستعمله ويرتديه في حياته ووجوده. ولوحة الحذاء هي امتزاج الأرض مع العالم؛ هي جلب انغلاق الأرض إلى انفتاح العالم. ويكون تكشف الحقيقة من خلال علاقة الصراع بين الأرض والعالم. "فجوهر الحقيقة في حد ذاته هو النزاع الأصلي، الذي يقع فيه النزاع حول ذلك الوسط المنفتح، ينتصب الموجود في داخله ويعود منه إلى ذاته"[43]. والعمل الفني هو تثبيت للحظة الصراع التي يحدث فيها اللاتحجب والانكشاف والتي يتم فيها معرفة الحقيقة. وتعني معرفة الحقيقة أن الموجود قد انكشف وتجلى من خلال العمل ومن ثم؛ فإن معرفة الحقيقة هي معرفة للوجود من خلال تكشف حقيقة الموجود وكيفية وجوده. نختتم هذا الجزء بهذه العبارة التي تلخص موقف هايدجر من العمل الفني؛ حيث يقول: "فما يتم داخل العمل الفني هو حدوث للحقيقة، إن إقامة الحقيقة نفسها في الموجود ينتمي إلى جوهر الحقيقة، فهي لا تصبح حقيقة إلا على هذه الصورة، لذلك يكمن في جوهر الحقيقة حركة الاتجاه إلى العمل بوصفها إمكانية متميزة للحقيقة حتى تكون هي نفسها موجودة وسط الموجود. إقامة الحقيقة لنفسها في العمل هو إنتاج موجود من هذا النوع، لم يكن من قبل ولن يكون له بعد أبداً. الإنتاج يضع هذا الموجود في المنفتح يجعل ما يجب إحضاره هو الذي يضيء انفتاح المنفتح، الذي يظهر إليه. فحيثما يظهر الإنتاج انفتاح الموجود ذاته، وهو الحقيقة، يكون المنتج عملاً فنياً"[44].

فينومينولوجيا الإدراك الفني عند ميرلو بونتي

وقد تكون المحطة الثالثة المحورية في الفلسفة الفينومينولوجية، بعد كل من مؤسسها

أدمون هوسرل ومحركها الأهم مارتن هايدجر، هي محطة موريس ميرلو بونتي، الذي نقل الفلسفة الفينومينولوجية إلى مرحلة الالتحام التام مع العالم المعيش.

يعتبر مفهوم الوعي عند ميرلو بونتي مدخلاً، مهماً وأساسياً في موقفه من الفينومينولوجيا، فالوعي عنده ليس تصوراً ذهنياً خالصاً إنما هو ارتباط بالجسد والتحام معه بل إن الجسد هو الوسيلة الأساسية التي يتم من خلالها الوعي بالعالم وإدراكه. وفي الوقت نفسه فإن الوعي المتجسد هو وعي قصدي تجاه العالم الذي يكون ملتحماً به. إن وجود الجسد واختباره كخبرة معيشة يحتم علينا، بحسب ميرلو بونتي، أن ندرك "الماهيات والوقائع" دون حاجة للفصل بينهما، فالماهيات قائمة في العالم المحسوس أو المادي، وهنا نجد ميرلو بونتي يقترب من هايدجر فهو يقول "إن العالم الظواهري ليس توضيح كائن سابق، بل أساس الكائن، والفلسفة ليست انعكاساً لحقيقة سابقة، بل تحقق الحقيقة، شأن الفن"[45]. وعليه؛ فإن الماهيات تفهم بوصفها وقائع، بحسب ميرلو بونتي. وهذا الفهم لا يمكن التوصل إليه بالعقل وحده باعتباره تمثل للماهيات ولا بالجسد وحده باعتباره مدركاً للمحسوسات، بل يلزم وجود الأشياء الظاهري والفعلي والمتحقق والذي ندركه بواسطة جسدنا الموجود في العالم والذي يحيط به العالم من كل جانب، ودور الفلسفة هو أن تعلمنا رؤية العالم من جديد، وهذا هو دور الفن أيضاً، فهو كشف لحقيقة الموجودات في العالم.

إن فكرة الجسد هي المنطلق الأول عند ميرلو بونتي، فمن خلال تجسد الإنسان بجسده في العالم يستطيع تجربة الحياة المعيشة. وبما أن الجسد هو مدخلنا إلى العالم وهو مصدر تخيلاتنا التي ترد أساساً إلى الواقع، إذن، فإن هناك اتحاداً بين جسدي الذي هو انفتاح على العالم وبين الحقيقة التي أدركها من خلال جسدي والتي تصلني بحقيقة الأشياء. فإذا أردنا فهم فلسفة ميرلو بونتي في الفن فعلينا أن نفهم فينومينولوجيا الجسد عنده. فهو يقر "بأن الإدراك الحسي "فعل" ندرك عن طريقه الموضوع إدراكاً مباشراً، ودون أدنى سلطة، بل دون أي حاجة إلى تأويل أو تفسير. وليس "الجسد" حاجزاً يقوم بيننا وبين الأشياء، أو يتوسط بين الذات والموضوع، بل إن الجسد هو أداتنا في الاختلاط بالأشياء والامتزاج بالعالم"[46]. وبهذا يتبين

لنا "أن من طبيعة الجسم أن يكون مدركاً ومدرَكاً في الوقت ذاته، فهو ذات بواسطة الاختلاط والنرجسية وملازمة الرائي لما يراه واللامس لما يلمسه. هذا التكامل بين الحاس والمحسوس يقوم على أساس أن الإدراك يتم بواسطة جسمي وفي جسمي، وأن جسمي هو الذي يدرك الأشياء "[47].

وفي سياق هذا التحليل فإن خبرة الجسد تتمثل من خلال حركته في العالم، وهنا يطرح ميرلو بونتي مسائل مهمة تتعلق بالجسد وهي (الرؤية – والحركة – وقصدية الجسد) بل إن هذه المسائل تتضافر باستمرار، فأنا أتحرك نحو ما أقصد رؤيته وأرى ما أتحرك نحوه وأقصده، وأنا أنغمس في هذا العالم بفعل الحركة وقصدية الرؤية. "إن الجسد من خلال حركته في العالم، أي من خلال صلاته الدينامية، يؤسس المعاني الأولية التي يدركها الذهن – كما لو كان ذلك بالتفويض – عندما يحاول أن يقنن الخبرة فيما بعد في رموز. ولذلك فإن تعبير الجسد يكون أولياً، فهو لا يكون تعبيراً في رموز أو تصورات، وإنما في إشارات أو إيماءات "[48].

يتسع هنا مفهوم الجسد؛ فنحن نتحدث عن حركة الجسد وخبرته وتعبيره أيضاً، فهذا الوجود المتجسد في الجسد فيزيقياً لا ينفصل عن التعبير الجسدي. "وفي هذا التعبير لا تنفصل الإشارة عن المشار إليه، ولا تنفصل الإيماءة عن دلالتها أو معناها، وباختصار، لا ينفصل التعبير عما هو معبرعنه "[49]. وبكلام آخر فإن الإيماءات التي تتعلق بحالاتنا الشعورية مثل الحزن أو التعجب أو الفرح أو الغضب، هي تعبير مادي عن حالة ذهنية معينة، ولكن هذا التعبير يظهر من خلال إيماءة الجسد، ولا يمكن الفصل بينهما. "فمن ناحية هناك وحدة وجودية تشمل النفس والجسم في واقع إنساني يتيح لنا أن نعتبر الجسم الإنساني ذاته ذاتاً؛ أي أنا متجسداً. وفي الوقت عينه هناك وحدة وجودية تشمل الأنا المتجسد والعالم، ومن شأنها؛ أن تتيح لنا أن نرى العالم، عالم الأجسام، امتداداً لجسمنا مصنوعاً من نسيجه وملحقاً به "[50].

وبهذا يكون الجسد كلية ووحدة وجودية تحركها القصدية. فنحن: "لسنا فكراً وجسداً، لسنا وعياً قبالة، بل نحن فكر متجسد، إننا كيان في العالم "[51]. وإن هذا الكيان

الموجود في العالم، هو كيان مرتبط بفعل الرؤية، والرؤية التي يقصدها ميرلو بونتي هي فعل يحدث في الجسد، فالجسد ليس أداة أو واسطة للرؤية فقط، إنما فعل الرؤية يندمج مع الجسد، وفي هذا يقول ميرلو بونتي: "إن أعيننا الجسدية هي أكثر من مستقبلات للضياء والألوان والخطوط: إنها آلات حاسبة للعالم، لديها هبة المرئي كما يقال عن الإنسان الملهم إن لديه هبة اللغات" (52).

وفي الوقت نفسه "إن الجسد لا يمكن مقارنته بالشيء المادي، وإنما يقارن بالأحرى بالعمل الفني. فالفكرة في اللوحة أو في المقطوعة الموسيقية، لا يمكن إيصالها إلا بنشر الألوان والأنغام. إن تحليل أعمال سيزان Paul Cezanne (1906 – 1839)، إذا ما كنت قد شاهدت لوحاته يترك لي الخيار بين إمكانيات متعددة في سيزان، بينما مشاهدة اللوحات تعطيني سيزان الموجود وحده، فالتحليلات تتخذ معناها الكامل في هذه المشاهد" (53).

وبهذا المعنى يكون الجسد شأن العمل الفني، فهو موجود بهيئته التي تؤشر على الدلالة المفهومية للشخص نفسه. وكما أننا لا يمكن أن نفصل التعبير عن ما هو معبر عنه في العمل الفني، فإنه لا يمكن لنا أن نستثني الجسد من العملية الإدراكية، فالتماس المباشر مع الأشياء يعطينا عمق الدلالة، والدلالة هنا هي الدلالة الحية التي ترتبط بالتجارب الفعلية من خلال حركة الجسد، فالحركة تجعلنا ندرك ما هو مرئي وما هو ملموس، كما أنها توضح طبيعة الفضاء الخاص بالجسد. "فجسدنا نظام من القوى الحركية أو من القوى الإدراكية، وهو ليس موضوعاً لـ "أنا أفكر": فهو مجموعة من الدلالات المعاشة تتجه نحو توازنها. أحياناً تنشأ عقدة جديدة من الدلالات: حركاتنا القديمة تندمج في جوهر حواسي جديد، وقدراتنا الطبيعية تتوصل فجأة إلى دلالة أكثر غنى لم تكن حتى الآن سوى مشار إليها في حقلنا الإدراكي أو العملي، وهي لا تُعلن في تجربتنا إلا بنقص معين، وحصولها يعيد فجأة تنظيم توازننا ويغمر انتظارنا الأعمى" (54).

وبما أن الجسد يرى الأشياء ويلمسها نتيجة حضورها المباشر، إذن فإن الجسد وما هو مرئي وملموس ينتميان للعالم نفسه، فأنا والأشياء ننتظم في الوجود ولا بد من وجود علاقة تربط بين جسدي الرائي وبين الموجودات الأخرى. فمن حيث إن جسدي يستطيع أن يرى ويلمس الموجودات بفعل الرؤية. فإنه أيضاً مرئي، و"بالتبادل إذا كان

يلمس ويرى، فلا يعني أنه يجد المرئيات أمامه كمواضيع : إنها حوله، إنها تدخل حتى في نطاقه، إنها داخله، وهي تغطي نظراته ويديه من الداخل ومن الخارج "[55]. فهو يستخدم وجوده لتوضيح وجودها، إنه انتماء الجسد للأشياء كما هو انتماء للعالم، وباختصار فـ "إن جسدي الرائي يضم الجسد المرئي. وكل المرئيات معه. ويوجد اندماج وتشابك لأحدهما داخل الآخر "[56].

ويبين ميرلو بونتي هذا الاندماج من خلال مفهوم "اللحم"، "فاللحم هنا ليس (مادة) بمعنى جسيمات للوجود تضاف إلى ذاتها وتستمر ليتكون الوجود. ولم يعد المرئي (الأشياء كما جسدي) لم يعد هو كذلك من مادة نفسية أجل ما قد تكون، ويعرف الله وحده كيف أنني منقاد للوجود بواسطة أشياء موجودة حقيقية وتؤثر في الواقع على جسدي "[57]. بل اللحم معناه "نوع من مبدأ مجسد يقدم أسلوباً للوجود في كل مكان يوجد فيه جزئية منه، واللحم في هذا المعنى هو "عنصر" للوجود وهو ليس حدثاً، أو مجموعة أحداث، مع ذلك فهو التصاق بالمكانية وبالآنية. وأكثر من ذلك: هو تدشين لـ "أين" و"متى"، إمكانية للحدث ومتطلباته، وباختصار اصطناع، يجعل الحدث حدثاً "[58]. وفي الوقت نفسه فإنه يجعل للحدث معنى خاصاً، وعلى سبيل المثال فإذا كنت أرى مكعباً فإنني أرى الجزء الذي هو أمامي ولا أرى الجزء المخفي منه، الذي يكون مرئياً من جهة أخرى، ولكن هذا الجزء المخفي لا يعني عدم وجوده إنما يعني أنني لا أستطيع رؤيته من مكاني، وكما أن هذا الجزء من المكعب مرئي لي فإنني أنا أيضاً مرئي مع ذلك.

وبمعنى آخر فإنه "إذا كانت توجد علاقة من المرئي إلى نفسه تخترقني وتكونني وأنا أرى، فإن هذه الدائرة التي لا أصنعها والتي تصنعني، وهذا الدوران للمرئي على المرئي، يمكنه أن يعبر وأن يحيي أجساداً أخرى كجسدي "[59]. إن فعل الرؤية الذي أمارسه يجعلني أكتسب استجابة لأحد أوجه المرئي ولنفسي كذلك وبذلك أصبح مرئياً لذاتي من خلال ما هو مرئي لي، وانفتاحي هذا يطلعني على ما هو غائب أيضاً. فـ "مع الرؤية الأولى، والاتصال الأول، اللذة الأولى يوجد حافز؛ يعني ليس موقفاً لمحتوى ما، وإنما فتح لأفق لا يمكن أن يغلق، وإقامة مستوى، يستدل فيما يعبر عن طريقته على كل خبرة أخرى. والفكرة، هي هذا المستوى، ذلك البعد، فهي إذن ليست لا مرئية مطلقاً، لا

علاقة له بالمرئي، كما شيء مختلف عن آخر؛ وإنما هي لا مرئي "من ذلك" العالم، ذلك الذي يسكنه ما يؤيده فيجعله مرئياً، أي إمكانيته الداخلية، أي وجود ذلك الموجود" [60].

وما هو بدهي هنا أن ما يقصده ميرلو بونتي بالعمل الفني هنا هو العمل المرئي الذي نتعّرفه عليه بواسطة أعيننا الموجودة في أجسادنا، "فالكيف والضوء واللون والعمق، التي هي هناك أمامنا، ليست كذلك إلا لأنها توقظ صدى في جسمنا ولأنه يستقبلها" [61]. ولكن امتلاك الرؤية بهذا المفهوم لا يتم اعتباطاً إنما يلزمه التمرين والممارسة؛ "إن العين ترى العالم، وترى ما ينقص العالم لكي يكون لوحة، وما ينقص اللوحة لكي تكون هي نفسها، وترى على لوح الألوان، اللون الذي تنتظره اللوحة، وهي ترى اللوحة التي تعرض جميع هذه النواقص. إن فعل الرؤية هو السر الكبير الذي نملكه في إبداع الفن وتلقيه. إن الفنان يبقى منجذباً ومشدوداً باستمرار لما هو مرئي؛ "فبين المصور والمرئي تتبادل الأدوار على نحو لا يمكن تفاديه" [62].

ويؤكد ميرلو بونتي ذلك في مواضع عديدة فهو يقول: "لا يوجد فقط تجربة لجسدي، بل أيضا تجربة لجسدي في العالم" [63]. وبالنظر إلى هذه العبارة من منظور الفن، يمكننا القول إن التجربة الفنية تتشكل من تكرار التجارب البصرية واللمسية التي تتموضع داخل جسدي وتصبح جزءاً منه، إن تماسك الجسد هو الحلقة الأولى في سلسلة الاندماج مع الأشياء الموجودة في العالم، ولذلك فإن تماسك الجسد هو طريقي لإدراك الفن. فإن الترابط بين أجزاء جسدي يقابله الترابط بين أجزاء العمل الفني، فالتناسق الداخلي بين الشكل والمضمون في العمل الفني يخلق تلازماً بين التعبير والمعبر عنه، كما يجعل العمل الفني منسجماً ومكتفياً بذاته، وبهذا يقول ميرلو بونتي: "فالقصة والقصيدة واللوحة والمقطوعة الموسيقية هي أفراد؛ أي كائنات حيث لا نستطيع أن نميز التعبير عن المعبر عنه، وحيث لا يمكن بلوغ معناه إلا بواسطة تماس مباشرة" [64].

إذن، فإن جسمي الذي يرى ويتحرك، هو شيء من الأشياء، وهو يوجد في نسيج العالم. "ولكن بما أنه يرى ويتحرك، فهو يمسك بالأشياء في دائرة حوله، وهي ملحقة به أو امتداد له، إنها مفروزة في لحمه، وتكون جزءاً من تعريفه الكامل، والعالم مصنوع من النسيج نفسه للجسم. هذه الأوضاع المقلوبة وهذه التناقضات هي أساليب مختلفة لقولنا

إن الرؤية تحصل أو تتحقق من وسط الأشياء، تتحقق هناك حيث، يبدأ، مرئي في أن يرى ويصبح مرئياً لنفسه بواسطة رؤية كل الأشياء "[65].

يكون العمل الفني بهذا التعبير مكتفياً بذاته، وإنه في الوقت نفسه "داخل الخارج وخارج الداخل"[66]. فهو شيء من الأشياء يتماسك في داخله ويختفي فيه المعنى الكامن وراء وجوده وفي الوقت نفسه هو امتداد لأفكار الفنان وتعبيراته وهو توسيع لكينونة الإنسان في العالم. فشكل العمل الفني وهيئته يكشف جزئياً عن العالم الخارجي ولكن فعل الرؤية القصدي هو الذي يبحث عن الغياب في أفق الحضور. إن المعنى الذي يتتبعه ميرلو بونتي يظهر في كل أشكال التعبير، والفن بوصفه تعبيراً؛ فهو مرئي من جهة ولا مرئي من جهة أخرى، ولكن اللامرئي منه لا يعني أنه عدمي أو غير موجود إنما هو ممتلئ بالمعنى المحتجب.

ويتجلى هذا الموقف عند ميرلو بونتي في فينومينولوجيا الكلام، "إن الصمت لا يختلف عن الكلام، كما لا يقل عنه أهمية، فبلاغة الصمت في فينومينولوجيا ميرلو بونتي تتمثل في أنها ليست حرماناً من الكلمة ولا انغلاقاً في وجه المعنى، أو احتماء بما لا يقال، كما أن الصمت ليس عجزاً إذ هربنا إليه مختارين أو مجبرين، إنما الصمت انبساط ننغرس فيه بأجسادنا، فنقوله استطاعة وكلمة وفكراً، ونرتحل به في الاتجاهات كلها، وهو يتلبسنا مسافة وقرباً، ننتمي إليه كعالم، ومنه يأتي المعنى مأتى النهر من منبعه"[67]. وإذا كان المعنى المحتجب في الصمت أبلغ من المعنى الظاهر في الكلمات، فإن المعنى المحتجب في اللامرئي أبلغ من المعنى الظاهر في المرئي الذي يمثله العمل الفني.

وعليه، فإن ما هو مرئي في العمل الفني هو ذلك الاستحضار الذي يشبه الواقع بأدوات تعبيرية مختلفة مثل اللون والخط والظل والنور والإطار، وهي في المقابل تقارب الكلام والأدوات التعبيرية التي تؤدي وظيفة معينة مثل الإيماءات والإشارات، أو كما يقول ميرلو بونتي في نثر العالم: "من الواضح أن المعنى اللغوي هو تماماً مثل المعنى الموجود في الصورة"[68]. وبذلك فإنهما مرتبطان بفعل الجسد وقصديته وحركته نحو وجود الأشياء في العالم.

واستناداً إلى ما سبق، فإن "الكلمات والصور تبقى غامضة مثل العمليات التي يقوم بها جسدي: الكلمات والخطوط والألوان التي تعبر تصدر عن ذاتي مثل حركاتي،

فهي ترتبط بما أقول، مثلما ترتبط حركاتي بما أنجزه "[69].

وبهذا يمكننا فهم العمل الفني من منظور ميرلو بونتي على أنه وحدة بين الشكل والمضمون وبين الذات والموضوع وبين المرئي واللامرئي وحتى بين الصمت والكلمة، وهذا بالتأكيد إضافة مهمة لفلسفة الفن، فهنا لا نكتفي بطرح الفن كمسألة عقلية ذاتية تتعلق بالفنان وحده، إنما إيجاد علاقات تتشابك في نسيج العالم، وهذه العلاقات توجد تصورات معرفية عن الفن عموماً والعمل الفني والفنان والمتلقي على وجه التحديد.

يوجهنا ميرلو بونتي في توظيفه لوجود الجسد في العالم ولدوره في إدراكنا لهذا العالم إلى التفكير مرة أخرى بإشكاليات مثل الذات والجسد والرؤية والزمان والوجود والانكشاف والماهية والكينونة؛ إذ إنها كلها تعتبر آفاقاً جديدة وانفتاحاً فكرياً على فهم العالم والأشياء الموجودة فيه، كما أنها تصنع شبكة من العلاقات المترابطة بين الذات والموضوع، والأنا والآخر، والمرئي واللامرئي، ومجرد البحث في ذلك هو عودة إلى العالم المعيش بواقعيته. يقول ميرلو بونتي: " لا تضع الفلسفة أسئلة ولا تقدم أجوبة يمكنها أن تسد النواقص بالتدريج، فالأسئلة موجودة داخل حياتنا وداخل تاريخنا، إنه ماض من الخبرة ومن المعرفة هو الذي يؤدي يوماً ما إلى الفراغ، الفلسفة تبحث في أصل ومعنى الأسئلة والأجوبة وفي هوية السائل أيضاً، ومن هناك تتوصل إلى الذي يحرك جميع أسئلة المعرفة، ولكنه تساؤل من نوع آخر "[70]. والفن أيضاً هو داخل حياتنا وداخل تاريخنا، ولذلك وجب البحث في أصل الفن ومعناه؛ وهذا البحث يحيلنا إلى البحث في علاقة الفنان بالمرئي الذي ينتجه وعلاقة المتلقي بما هو مرئي من العمل الفني، وحضور الفنان والمتلقي كمرئي ورائي في الوقت نفسه.

خاتمة

تعتبر الرؤية الفنية الفينومينولوجية تحولاً أساسياً في رؤية الفن؛ ففي المحاولة التي قدمتها هذه الفلسفة في الربط بين الحواس وإدراك الفن عودة إلى الرؤية الإغريقية الأساسية للفن أو للإستاطيقا بوصفها بحسب المعنى اليوناني لها على أنها " الخبرة الحسية " . وقد يكون التطور في التعامل مع الفن منذ تقديم هوسرل لفكرة الفينومينولوجيا هو المحك لتقديم رؤية جديدة لتأويل الفن. وعلى الرغم من وجود تاريخ متشعب لتطور الإستاطيقا الفنومينولوجية[71]، وإذا كان

مقدم الترجمة الإنجليزية للكتاب (أدوارد كيسي) قد ذهب للتركيز على مرحلتين رئيسيتين، هما المرحلة الألمانية بريادة كل من هوسرل المؤسس وهايدجر المطور والمرحلة الفرنسية التي ازدهرت بشكل كبير وعبر عدد غير قليل من الأسماء الفلسفية اللامعة خلال فترة الحرب العالمية الثانية والسنوات التي تلتها، فمن الواضح أن تأريخ تلك الحقبة لم يقدم إنارات كافية على أعمال هايدجر؛ وذلك لأسباب تتعلق بمواقفه السياسية خلال مرحلة الحكم النازي في ألمانيا[72]. إلا أننا نحاول هنا أن نتعامل مع ثلاث حقب أو مراحل أساسية لتطور فهم الفلسفة الفينومينولوجية للفن، وهي على التحديد مرحلة التأسيس لهوسرل، ومرحلة هايدجر ومرحلة ميرلو بونتي. وعلى الرغم من الأهمية الكبرى لمساهمات كل من بول ريكور في كتابه "الحرية والطبيعة" (1950)[73] وكتاب غبرايل مارسال "غموض الوجود" (1951) وكتابات جان بول سارتر، إلا أن كتابات ميرلو بونتي هي التي طغت على المرحلة الفرنسية.

حاولنا هنا تتبع هذا التطور في تأويل الفن في محاولة للانتقال من موقف هوسرل المتعالي؛ حيث تصبح قصدية الأنا هي المحرك الأساس لوعي العمل الفني. فالفينومينولوجيا تتأمل العمل الفني كما يظهر وكما يتمثل هذا الظهور في الوعي من خلال مزج الخبرات الإدراكية والخبرات الحسية معاً. ولكن موقف هوسرل هذا يتم تجاوزه إلى موقف أكثر التحاماً بالعالم المعيش؛ حيث يذهب هايدجر إلى اعتبار العمل الفني شكلاً وجودياً يرتبط بكينونة الوجود الإنساني الآني. ومن ثم يصبح عنده علاقة متشابكة جدلية بين الفنان بكونه أصل العمل الفني، والعمل الفني بكونه أصل الفنان. ومن ثم عندما نحتاج إلى تأويل العمل الفني فيمكن من خلال انكشافه للمتلقي أن يدرك في آن معاً الموثرات التي دفعت الفنان للعمل الفني وخصائص العمل الفني؛ أي يمكن تتبع تاريخ العمل الفني؛ من خلال انكشافه لنا. ومن ثم فإن هايدجر يعيد الاعتبار لمفهوم الاستاطيقا اليوناني بألق جديد يدمج بين الوجود في العالم ووعي هذا الوجود؛ أي أنه يجعل من العمل الفني شيئاً يمكن التعامل معه بشيئيته وانكشافه؛ بحيث يمكن من خلال هذا الانكشاف تعرف ماهية العمل الفني وأصله وآليات ظهوره وانكشافه.

ولكن النقلة الحقيقية في تأويل العمل الفني كانت مع ميرلو بونتي وإقحامه لمفهوم الإدراك، فالإدراك عند ميرلو بونتي يتمثل في الخبرة الشاملة للجسد. فالجسد، الموجود

والملتحم في العالم المعيش، هو الوسيلة الأساسية التي يتم من خلالها الوعي بالعالم وإدراكه. وهذا الجسد هو نقطة الوصل بالوعي وحقيقة الأشياء؛ بحيث تتكون علاقة تكاملية بين الحاس والمحسوس، ويقوم على " أساس أن الإدراك يتم بواسطة جسمي وفي جسمي، وأن جسمي هو الذي يدرك الأشياء " (74).

وبتحليل ميرلو بونتي للجسد وعلاقته بالأشياء والعالم نستطيع إيجاد منظومة فلسفية متكاملة للإستطيقا الفينومينولوجية. إن مفاهيم الرائي والمرئي واللامرئي ترشدنا إلى فهم العلاقات بين الفنان والمتلقي والعمل الفني، فكل مفهوم من ذلك يتشابك وينفتح على الإمكانيات الداخلية للمفهوم الآخر، ففي اللحظة التي يتماسك فيها العمل الفني ويصبح لحماً يصبح مرئياً لنا ويجعلنا مرئيين معه في انسجام يحقق الاكتمال ويرسخ وجودنا، فالعمل الفني يجذبنا لنقصده بفعل الرؤية، التي لا تكون رؤية فيزيقية فحسب إنما الرؤية التي تجعلنا نولد في الأشياء فنتملكها وتملكنا.

يعتبر البعض أن هذا الموقف الفينومينولوجي هو تعبير حديث عن رؤية مثالية محدودة أو مخففة، على اعتبار أن موقف كل من هوسرل وهايدجر وميرلو بونتي تحمل مواقف مثالية من نوع ما، وهذا ما يذهب إليه جون سيرل في مقالة بعنوان " الوهم الفينومينولوجي " (75). قد يصح ما يذهب إليه سيرل في الرؤية المثالية لدى هوسرل وجزئياً من موقف هايدجر على اعتبار أن الوعي عنده يرتبط بوعي خاص متمثل في مفهومه للدازاين Dasien ولكن مع الالتحام في العالم بحسب ميرلو بونتي يصبح هكذا نقداً غير صحيح. فهناك علاقة اندغام بين الجسد المُدرِك والعالم المدرَك(76).

إن التقاء الفن بالفينومينولوجيا هو التقاء الماهية بالوجود والذات بالجسد، وهو تكامل بين ما هو ظاهر وما يمكن إدراكه على نحو محايث للخبرة المباشرة. فالفن متصل بالعالم وهو جزء منه، كما أن العالم يوجد داخل الفن ومستمد منه، والبحث في فلسفة الفن الفينومينولوجية هو محاولة للوصول إلى حقيقة العمل الفني وحقيقة العالم.

الهوامش والمراجع

(1) جراهام، جوردون: **فلسفة الفن : مدخل إلى علم الجمال**، ترجمة: محمد يونس، ط1، سلسلة آفاق عالمية،

القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013، ص124.

(2) سيتم اعتماد مصطلح الفينومينولوجيا في البحث؛ نظراً للخلاف في تعريب المصطلح وتجنباً للوقوع في إشكالية مفاهيمية. وقد اعتمد مصطلح الظاهراتية عند بعض الباحثين بينما نجد مصطلح الظواهرية أو الظاهرية في الكثير من الترجمات العربية.

(3) توفيق، سعيد: **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ط1، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2015، ص61.

(4) الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص61.

(5) فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص114.

(6) فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ص 33.

(7) الإستطيقا هو مصطلح يعنى بدراسة الفن والجمال كعلم مستقل وقد استخدم المصطلح لأول مرة عند ألكسندر باومجارتن في القرن الثامن عشر، وكان يقصد به البحث عن المعنى الشكلي والمعنى الجوهري للنشاط الجمالي للإنسان. والإستطيقا الفينومينولوجية هو بحث في النشاط الجمالي والتجربة الجمالية من منطلق الفلسفة الفينومينولوجية.

(8) كانط: **نقد ملكة الحكم**، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت: منشورات الجمل، 2009، ص 15.

(9) مطر، أميرة: **مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن**، ط 4، القاهرة: دار التنوير، 2014، ص11.

(10) توفيق، سعيد: **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور**، ط 1، بيروت: دار التنوير، 1983، ص35.

(11) ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، ص101.

(12) مصطفى، عادل: **فهم الفهم : مدخل إلى الهيرمينوطيقا**، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2007، ص174.

(13) فهم الفهم "مدخل إلى الهيرمينوطيقا"، ص190.

(14) الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، ص64.

(15) هوسرل: **أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية**، ترجمة: أبو يعرب المرزوقي، ط 1، بيروت: جداول للنشر والتوزيع، 2011، ص275.

(16) أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، ص 275.

(17) أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، ص276.

(18) أنظر اللوحة هنا: https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/the-knight-death-and-the-devil-1513

(19) الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، ص65.

(20) أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، ص277.

(21) أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، ص32.

(22) هايدجر: **أصل العمل الفني**، ترجمة: أبو العيد دودو، ط1، كولونيا: منشورات الجمل، 2003، ص58.

(23) الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، ص91.

(24) For more details please consult: Young, Julian, **Heidegger Philosophy of Art,** Cambridge: Cambridge University Press, 2001,p 8 - 12.

(25) أصل العمل الفني، ص41.

(26) منقول من: مساعدي، محمد: "ماهية الأثر الفني عند هايدجر"، **مجلة علامات**، العدد36، ص 102.

(27) ماهية الأثر الفني عند هايدجر، ص 103.

(28) أصل العمل الفني، ص62.

(29) أصل العمل الفني، ص71.

(30) أصل العمل الفني، ص 72.

(31) أصل العمل الفني، ص79.

(32) أصل العمل الفني، ص75.

(33) أصل العمل الفني، ص77.

(34) الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، ص101.

(35) أصل العمل الفني، ص93.

(36) للتعرف على اللوحة ينظر: **حذاء فان غوخ وأصل العمل الفني**.

(37) أصل العمل الفني، ص93.

(38) الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، ص102.

(39) أصل العمل الفني، ص89.

(40) أصل العمل الفني، ص84.

(41) أصل العمل الفني، ص104.

(42) أصل العمل الفني، ص106.

(43) أصل العمل الفني، ص118.

(44) أصل العمل الفني،ص129.

(45) ميرلو بونتي: **ظواهرية الإدراك**، ترجمة: فؤاد شاهين، بيروت: معهد الإنماء العربي، ص16.

(46) سيد أحمد، مخلوف: "في الخلفية الفلسفية لمشروع ميرلو-بونتي الفلسفي" في: **الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلو بونتي** ، تحرير: محمد بن سباع، ط1، الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع، 2014، ص 81.

(47) ميرلو بونتي: **العين والعقل**، مقدمة المترجم: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، ص9.

(48) سعيد الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، ص210.

(49) سعيد الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، ص 210.

(50) العين والعقل، ص14.

(51) شرقي، عبد النور: "وظائف الجسد أو في حضور الجسد في العالم عند موريس ميرلو بونتي"، في: الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلو بونتي، ص 174.

(52) العين والعقل، ص 25.

(53) ظواهرية الإدراك، ص132.

(54) ظواهرية الإدراك، ص 134.

(55) ميرلو بونتي: **المرئي واللامرئي**، ترجمة: سعاد خضر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص126.

(56) المرئي واللامرئي، ص 127.

(57) المرئي واللامرئي، ص127.

(58) المرئي واللامرئي، ص128.

(59) المرئي واللامرئي، ص128.

(60) المرئي واللامرئي، ص 137.

(61) العين والعقل، ص 22.

(62) العين والعقل، ص 31.

(63) ظواهرية الإدراك، ص120.

(64) ظواهرية الإدراك، ص132.

(65) العين والعقل، ص19.

(66) العين والعقل، ص 23.

(67) بن سباع، محمد: **تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة "ميرلو بونتي في مناظرة هوسرل وهايدجر"**، ط1، بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2015، ص244.

(68) تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة "ميرلو بونتي في مناظرة هوسرل وهايدجر"، ص247.

(69) تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة "ميرلو بونتي في مناظرة هوسرل وهايدجر"، ص247.

(70) المرئي واللامرئي، ص105.

(71) تعرف التطور الذي مرت به فكرة الاستاطيقا الفينومينولوجية في نصف القرن الأول من القرن العشرين نحيل القارئ إلى الكتاب المهم الذي ألفه مايكل دوفرن عام 1953 حول هذه الفكرة. أنظر:

Dufrenne, Mike: **Phenomenology of Aesthetic Experience**, Tr.: Edward Casey et al, Evanston: Northwestern University Press, 1973.

(72) من مقدمة المترجم، Phenomenology of Aesthetic Experience، ص xv.

(73) Ricoeur, Paul, Freedom and Nature: The Voluntary and the Involuntary, Tr.: Erazim V. Kohak, Evanston: Northwestern University Press, 1966.

(74) العين والعقل، ص 9.

(75) Searle, John, "The phenomenological illusion", In: **Philosophy in a New Century: Selected Essays**, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 107-136. doi:10.1017/CBO9780511812859.008

(76) تحتاج هذه النقطة إلى مزيد من البحث والتحليل ليس هنا مكانه، لكننا نعمل على مقال آخر للرد على هذا النوع من الانتقادات.